

即興ホシマタカシ

ワークシヨツプ記録集

9

何かが見えたら、^{……} 宙の

風景が……見えた！、その瞬間を

持ったことが……。

比較して、^{自分のみで見たもの}のなかで、^{何か}が^{耳で聴いた}、^{……}
その写真を^{見ると}、^{その時}、^{どんな}
^楽の^{もの}が^{自然}の^{一部}として^{考え}られる
(白いに似ている) ^{……}

自分にとっての風景は、または肉眼で見られる
と思われる光景であること、もう一つは、被写体
またその生物が自然体であること。~~……~~
~~自然体~~ そのため、^{……}自然の^{……}に
もちろん、~~……~~人工物も自然の一部として考えられ

時間: 変化するところで変化 ^{……}瞬間

空間: 変化する景色 ^{……}社会的な ^{……}不変の ^{……}探

現時点で考えている。

カメラの中に、自分がある。

暗闇のなかで目が慣れて、風景が浮かびあがって、
またそこで感動して、楽しくて、現像している画
像が出てきたときにも、また思わず声が出てきて
くれました。なんだか写真が、とても愛おしく感
じるような、カメラの中に入るという貴重な経験
をさせていただきました。

ウェスティンホテルの一室。黒い紙で窓を塗りつ
ぶし、パーマセルテープで隙間から漏れる光を厳
密にふさぐ。完璧な暗闇。小さな穴を開ける。
しばらくすると東京の倒立像が部屋全体に広がっ
た。ホテルのロータリーで、巡回するタクシー。

(ホテルの一室をカメラ・オブスキュラにした際の
受講者のコメント)

もくじ

- 1 はじめに
- 5 なぜ、見ているとおりに写真が撮れないのか？
- 19 生態心理学者・佐々木正人さんとの対話
- 41 画像の知覚における二重性

はじめに

「即興 ホンマタカシ」展に関連して、ホンマタカシが講師をつとめる全6回の連続ワークショップがスタートした日、東京都写真美術館では、以下の展覧会が開催されていた。第1回は、まずはじめに各自で鑑賞時間を取り、自己紹介を兼ねて、展覧会で読み取ったことについてのディスカッションからはじまった。



3F TOP コレクション 何が見える？

「覗き見る」まなぎしの系譜

2F 即興 ホンマタカシ

B1F 風景論以後

これら3つの展覧会は、一見、別のように見えて本当につながっています。そのつながりや流れは、どうしたことなのかを考えてもらいたい。これからこの部屋を出て、2時間くらいかけて、3階と地下1階の展示を見てもらって、それから2階を見て、そこでどういうことが展示されているのか、どういう関連性があるのかを考えて、メモして、この部屋に戻ってきて、発表をしてもらいたいと思います。

そう話すホンマタカシは、これまでも国内外でワークショップを開き、また大学でも集中講義を受け持ってきた。そのたびに言い添えてきたのが、ワークショップという言葉の語源にある「参加者全員による共同作業」という含意である。

今回も、ホンマと受講生、あるいは受講生同士がお互いにコメントを投げかけるゼミ形式で回を重ねていった。

前半は、ウェスティンホテルの一室をカメラ・オブスクラにして撮影をしたり、美術館内にある暗室での現像作業、ホンマの『TOKYO OLYMPIA』から受講生がイメージを選びとりカッターやノリを用いて再構築をする「リコンストラクション」などの実習を中心に、まずは手を動かし、そこでの各自の体感や考えについて、言葉を交わしながら写真について考えた。

2023年から2024年へと年をまたぎ、後半は、ホンマの現在の関心事項として、アメリカの生態心理学者であるジェームズ・ギブソンの主著『生態学的視覚論』より、カメラならではの「単眼視」や知覚の「二重性」に関わる章を読む。その後、課題を出した。

理論にならうのではなく曲解も歓迎、実作に限らず、既に発表されている作品から、これらの論点で語れるものを持ち寄るのもアリ、として、課題の講評を行った。ときおり、受講者の希望があれば、各自の作品をみなで眺めたり、ホンマの「ファッション写真」への態度についても話が及んだ。ホンマは最終回でこう受講生に伝えた。

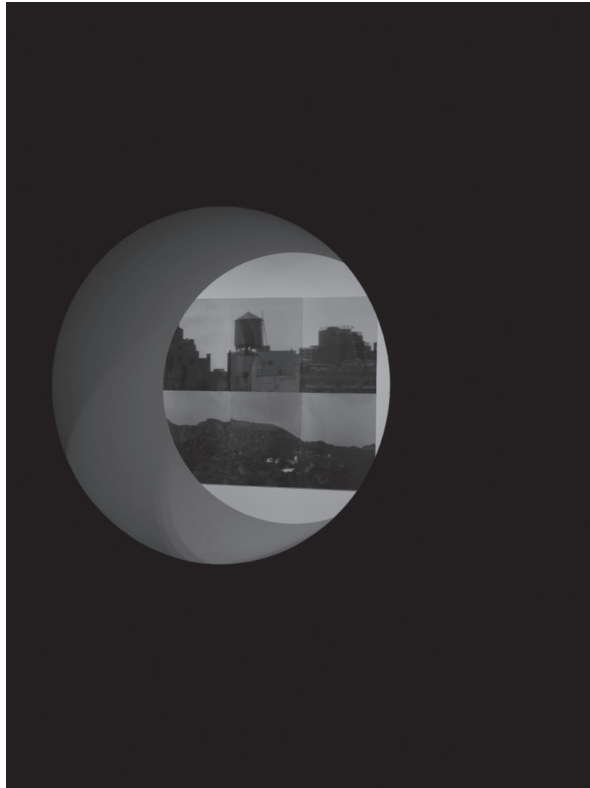
写真に限らず、アート作品や映画を、表現の大きな流れと関連付けて考えると、見え方が変わってくると思うんですね。僕は作品をつくるのと同じくらい、そういう流れのなかでの自分の位置を絶えず考えた方が、長くつくり続けていくということにおいてはいいんじゃないかなと思っています。

この記録集は、2023年10月6日ー2024年1月21日に、東京都写真美術館2階展示室で開催された「即興 ホンマタカシ」展に関連して制作された。全6回の連続ワークショップでの中心的な論点や、応答としての課題作品にまじえて、ホンマの論考と、あらたに対談を行った。本展の図録とあわせ、ホンマタカシの作品を読みとく副読本とするだけでなく、写真、現代美術と関わる人々にとって、なにがしかの示唆や、次なる制作に向けての試みのきっかけとなれば幸いである。



なぜ、見ているとおりに写真が撮れないのか？

ホンマタカシ



アフォーダンスという言葉を知っていますか？ afford という英語の動詞からジェームズ・ギブソンというアメリカの生態心理学者が作った造語です。アフォーダンスとは、周囲の環境にあらかじめ埋め込まれている“人間や動物の行動に影響を与える”情報のことです。ギブソンはそれらは直接的に知覚されると言っています。

少し分かりづらいと思うので、もうちょっと説明します。

伝統的な心理学とギブソンが提唱した生態心理学が決定的に違うのは、主観と客観の逆転にあると思っています。ふつう「意味は自分の脳でコントロールされ、それに従って行動している」と説明されます。しかしギブソンは、それ以前に、既に周囲の環境には意味が埋め込まれている、と言います。全て自分の行動を自分の脳で制御して日々行動していると人間は思いがちですが、実際のところ、自分の周囲の環境に自分の行動は誘導され（利用して）時には制御されている、という考えかたです。

その周囲に埋め込まれた情報を、ヒトはどのように観ているのか？それがギブソンの視覚理論です。今回の課題に則してギブソンが新しい視覚理論として提案した生態光学を引用をまじえて紹介します。

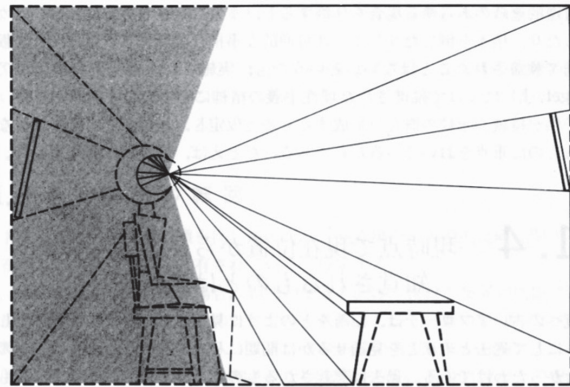


図11.1 部屋に坐っている観察者によって、現にここから見える面。
この一時的な眼の状態と頭の状態で投射されて網膜像になる面を実線で、その他の面を破線で示す。ここに現にある面の意識は、部屋が見えることと区別して、部屋を視るといってよからう。これは、観察者およびその単眼視野の垂直面である。

JJ ギブソン『生態学的視覚論』
サイエンス社、1979年、p.210

頭を動かさず、片目を閉じ、静止した光景を観察して識られるものは、視感覚ではなくて、そのときその場所で見られる世界の面 (*the surfaces of the world that are viewed now from here*) に過ぎない (JJ ギブソン、p.305)

一方、実際のヒトの視覚は両眼で、動きながら知覚している。ヒトが動く事で、ミエが変化して、事物や世界の奥行き、そして不変項がわかる。しかし、

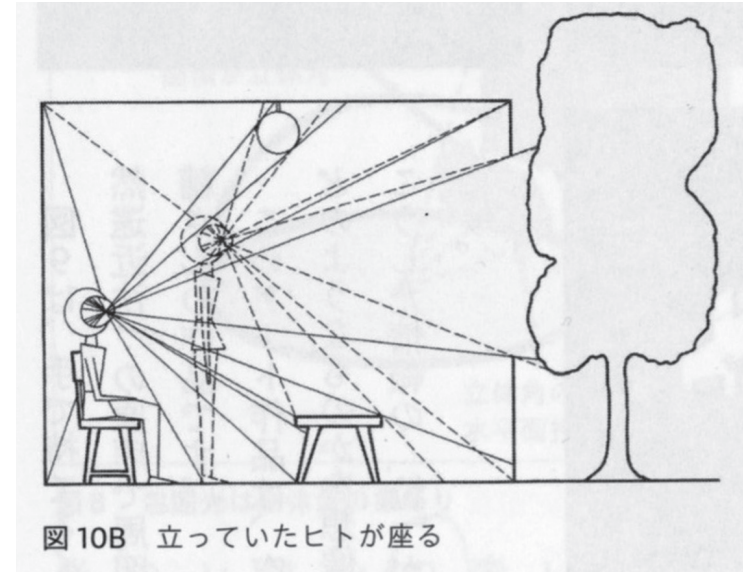


図 10B 立っていたヒトが座る

佐々木正人『最新講義アフォーダンス地球の心理学』
学芸みらい社、2024年、p.84

絵画・写真のような光の配列は、時間上で止められた、1つの不動な観察点に固定されたものである。(JJ ギブソン、p.281)

だから、

画家にしても写真家にしても、自分が現実の場所や物、人、出来事をまきに見ているという感じを、見る者に伝えようと努力したりはしないはずである。そうする必要がないのである。また、そうしたところでどのみちその努力は失敗に終わるにちがいない。(JJ ギブソン、p.299)

以上のことから、写真と現実の視覚は、そもそも別であるということからスタートしたほうが賢明であることがわかってもらえると思います。その上で、

だまされることは、私が開口視 (*aperture vision*) とよんだ、観察点を固定し、狭い視野の単眼視をしている場合にのみ生じるのである。これは真の知覚、本書で考えているような真の知覚ではない。固定したカメラのように考えられた目だけが、だまされるのである。実際の両眼視覚システムでは、そのようなことなどあり得ない。(JJギブソン、p.297)

さて、僕はこのことをむしろ逆手にとって、カメラでしか出来ないことの追求こそ、本来、写真ですることではないだろうか？ と思っています。極端な言い方をすると、そもそも見えているとおりにリアルに撮ろうと頑張る必要がない。それは不可能なのだから。そう考えると、むしろ気が楽になるのではないかとさえ思えてきます。

ワークショップでは、カメラが固定された単眼視であることをふまえ、「目をだます」を意識した作品を提出するように課題を出しました。参考としたのは、杉本博司の〈Dioramas〉のシリーズ、タイヨ・オノラト&ニコ・クレブス、濱田祐史の作品です。これらはまさしく固定された単眼視でしか、こうは見えない、カメラでしか出来ないことをしているんです。



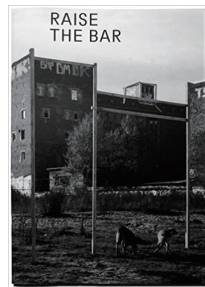
杉本博司《Polar Bear》、〈Dioramas〉より、1976年
(Hiroshi Sugimoto 『Dioramas』 Damiani, 2014年、p.59)



杉本博司《Alaskan Wolves》、〈Dioramas〉より、1994年
(Hiroshi Sugimoto 『Dioramas』 Damiani, 2014年、p.76)



上・下 Taiyo Onorato & Nico Krebs <Building Berlin/Constructions> より 2009-2012 年
 (いずれも Taiyo Onorato & Nico Krebs 『Raise the Bar』
 RVB Books、2013 年、n.pag.)

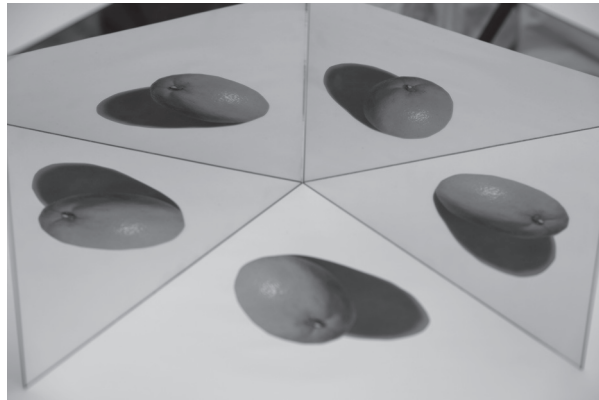


Taiyo Onorato & Nico Krebs
 『Raise the Bar』表紙

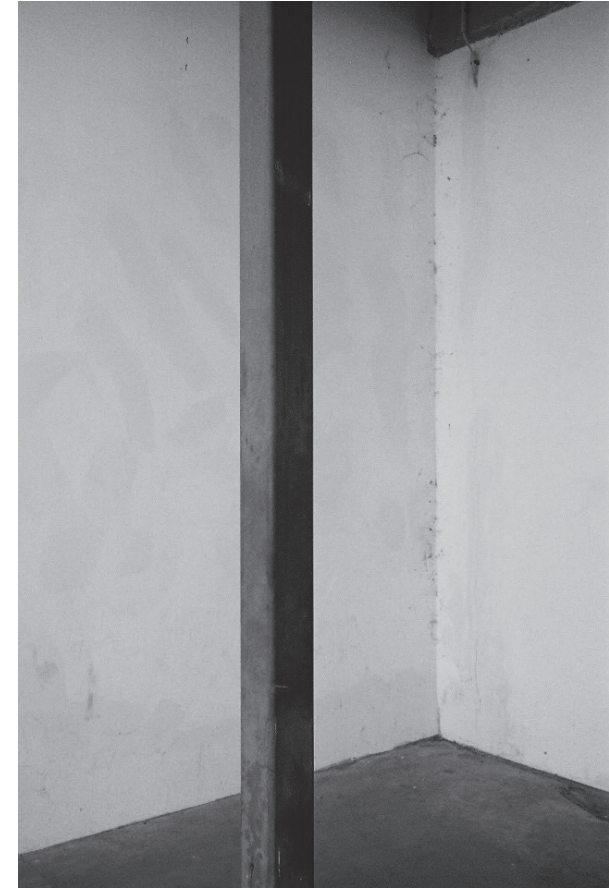


上 濱田祐史 <PM#35_2011>、<Primal Mountain> より 2011 年
 中 濱田祐史 <PM#01_2011>、<Primal Mountain> より 2011 年
 下 濱田祐史 <PM#09_2011>、<Primal Mountain> より 2011 年
 (いずれも濱田祐史 『Primal Mountain』 torch press、2019 年、n.pag.)

そして、受講生の作品としては、こういうものが出てきました。これらは、実際にその場に居たら、こうは見えず、カメラを覗くことによってしか見えません。そもそも人間の目はパンフォーカスであり（正確にいうと、つどつどピントを都合よく調整して同時にいくつもの所を見ている）、ピントが合っているところと外れているところが出るのは、カメラのレンズを使ったときだけなのです（ものすごく当たり前のことのようにだが、改めて重要なことだと思う）。



マシショウ



キムロウン



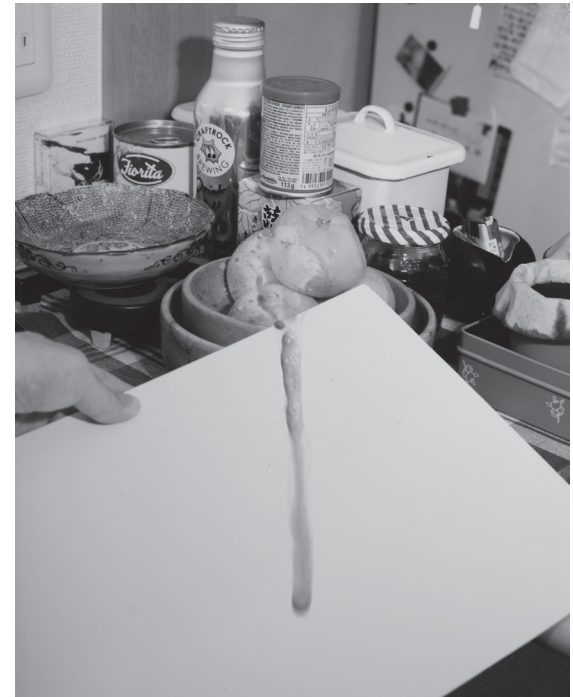
中西鈴



中西鈴



中西鈴



濱田祐史

生態心理学者・佐々木正人さんとの対話



ホンマタカシ 《New York》、〈THE NARCISSISTIC CITY〉より
2013年 ©Takashi Homma Courtesy of TARO NASU

ホンマタカシは、これまでもなんだか生態心理学者の佐々木正人と話してきた。雑誌をはじめ、著書の『たのしい写真』（平凡社）にも対話が収録されている。そして2024年3月、まだまだ寒い春のはじめ、ワークショップで中心的な話題となったジェームズ・ギブソンの知覚論をあいだにはさんで、写真について話した。

佐々木正人（ささきまさと）

1953年生まれ。生態心理学者。早稲田大学助教授、東京大学大学院教授を経て、現在は、多摩美術大学統合デザイン学科客員教授、東京大学名誉教授。アフォーダンス研究を牽引しつづけ、その研究成果は、哲学、芸術、建築、デザイン、スポーツといった幅広い分野に波及している。著書に『あらゆるところに同時にいる』（学芸みらい社）、『新版 アフォーダンス』（岩波書店）など多数。訳書にJJ. ギブソン『生態学的知覚システム』（監訳、東京大学出版会）。2024年の最新刊は『最新講義 アフォーダンス 地球の心理学』（学芸みらい社）。

ホンマ まず、対談の経緯からお話させてください。今回の展覧会に付随して、10人ぐらいの少人数で6回の集中ワークショップをしました。そのなかで、ギブソンの理論をもとに写真を考えるとという授業をしたんです。僕がはじめて佐々木さんとお会いしたとき、「人間の視覚と写真はあんまり関係ないよ」と言われて、そのときは「あ、そうなのか」と思ったんですけど、その後ギブソンを読んで、現実の見えたと写真は違うという前提は、現代写真を制作するにあたって、むしろ重要な

のではないかとと思っています。美大で写真を教えるとしたら、それを最初に伝えるべきなんじゃないかと。けれど、多くの先生は、自分が見た通りに撮れとむちゃを言う。だから、僕はこれから写真をやる人たちにたいして、僕らがこうして現実で知覚をしているのと写真を撮るのは別なんだ、っていうところをスタート地点にしてほしいと思っています。

佐々木 エコロジカル・サイコロジー（生態心理学）のジェームズ・ギブソンさんは、主著の『生態学的視覚論』（サイエンス社）で、環境の視覚と絵や写真などの画像（ピクチャー）の視覚は違うと書きました。「ピクチャーの視覚は、環境の視覚よりも理解が難しい」と。ふつうの視覚論では網膜像と脳の解釈で視覚を説明しますが、ギブソンはこの常識を変えました。ホンマさんに、写真の視覚は環境の視覚とあんまり関係ないよ、と言ったそうですが。今回、写真美術館で「即興」を見ると、ホンマさんのピクチャーが少しわかった気がしました。ギブソンが環境視覚の根拠にしたアンビエントライト（包囲光）が、ホンマさんのピクチャーにありました。

ホンマ ギブソンは読めば読むほど有用なんです。たとえばギブソンは、写真を「拘束された (arrested) 光の配列」だと書いている。これは写真を説明する的確な言葉です。写真論とか、写真の批評のなかではこういう言葉は出てきません。「現実を捕まえた」とか「その人の内面を表現した」となってしまう。でも、だからなんていうか、ギブソンはものすごく当たり前のことを語ってくれているんです。光とは、あるいはその人間の視

覚とは、そして画像とは、と、ちゃんと分けて語っている。

佐々木 ギブソンのエコロジカルオプテックス（生態光学）では、光を放射と照明の二つに分けます。放射は直進する光線で（図1左）、原子から宇宙スケールの放射にも同じ法則がある。物理光学はもっぱらそれを研究してきた。しかし実際の放射光は、空気中にある水滴や塵、地面や植物や建築などにある微細なキメへ衝突して、散乱して、吸収される。そして一部は、「岩の裂け目や洞窟へ入り込む」。この光はもはや放射とは考えにくいと、ギブソンは言った。この光が照明（イルミネーション）です。物理光学者は、暗い実験室に迷い込んでくる光（stray light）をできるだけ無くそうとしているけど、どんなに暗くしてもカメラオブスキュラの中には「漂流する光」がある。ホンマさんが気にしているのは、「迷光」と訳されるこの光です。暗いところに迷い込む、放射光学の正道を踏み外した光です。空気中のあらゆるところを、すべての方向から囲むこの光をギブソンはアンビエントライト（包囲光）と名付けた（図1右）。包囲光は完全に密（デンス）です。隙間がない。包囲光には、周囲の環境面のレイアウトが配列をつくる（図2）。少しでも明るいところはどこでも、配列のある包囲光の粒がぎっしりと埋まっている。動物が移動すると、眼を包囲する光の配列が変化する。モノのかたちが回すとわかるように、変化すると変わらないモノの姿が見える。すべての眼はこの包囲光の中で進化した。図3のカブトガニの「眼点」は、すごく古い眼です。でも、ちゃんと暗室を備えており、包囲光配列に対応して視細胞が並んでいる。

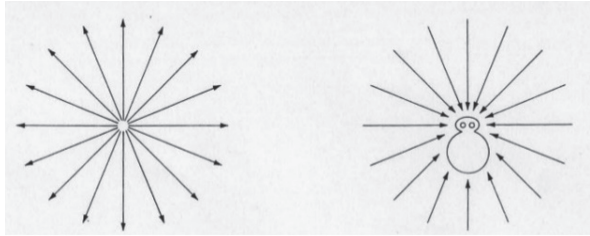


図1 放射光（左）と包囲光（右）

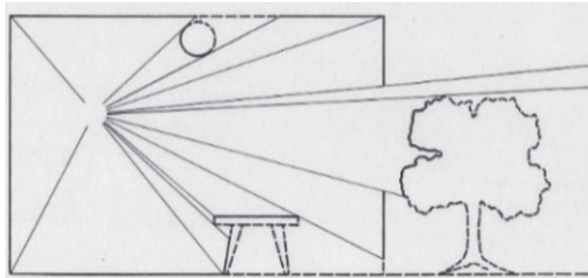


図2 部屋にある包囲光配列（左の白丸は観察者）

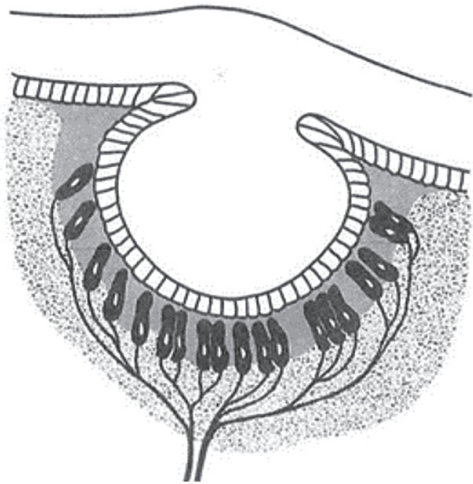


図3 カブトガニの眼点

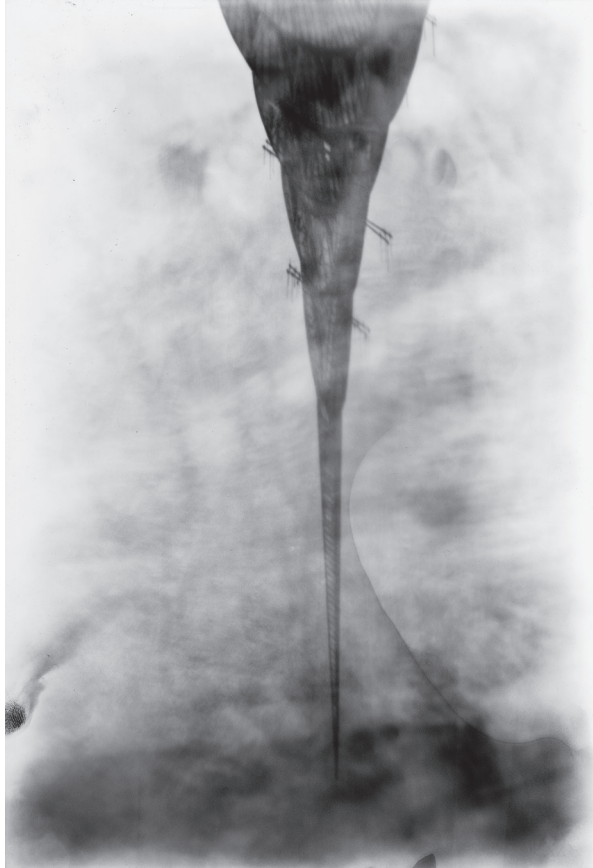
ホンマ 包囲光（アンビエントライト）の話でいうと、僕ら写真家は普段、ライトメーターとか露出計と呼ばれるものを日常的に使いますが、僕が持っているものには、アンビエントライトを測る「Ambi」というモードがあるんですよ。それを被写体のあたりにもって行って、アンビエントライトを測る。つまり、そのところところには独特の光の構造がある、ってというのは写真家が一番よく知ってるんじゃないかなと思うんですよ。たとえば、いつ撮ってもいいわけじゃなくて、この光で、ここにちょっと影があって、この状態がよく見えたから写真にしました、ということです。

佐々木 選ぶアンビの配列は、写真家によって違いますか？

ホンマ 好みの包囲光配列があるんじゃないんですか（笑）。

佐々木 では、好みの配列があり、それがホンマ流だからホンマの写真だと言えるってことですか？

ホンマ 多くの人は写真は構図だって言うんだけど、僕は写真は構図じゃないと思っています。もちろんそれもそうでしょうけど、包囲光配列はそれよりも優位なものというか。どういうふうに独特な包囲光配列を探して、撮るか。それが写真家の特徴ではないかと思うんですよ。



ホンマタカシ 《New York》、《THE NARCISSISTIC CITY》より
2013年 ©Takashi Homma Courtesy of TARO NASU

佐々木 では、そう考えたとき、写真撮るときに何がかわるのか、というのが気になります。

ホンマ アンビエントライトはどこにでもありますよね。だから僕は「良い光」も「悪い光」もないんじゃないかと思っていて。この前、友人の子どもの写真を撮りに行ったんですけど、「家に行くよ」と言ったら、お母さんが「うちの部屋、光が悪いのよ」って言ったんです。

佐々木 悪い光！（笑）。

ホンマ そのお母さんも写真家なんですけどね。で、家に行くと、もちろんそこには、その場所独特の光がある。きっと、写真家とは、ピカッと光をうまく当てられる人がプロだ、みたいなところがあります。せっかく、すでに独特なアンビエントライトがあるのに、わざわざスタジオで物理学者の実験みたいに撮影してきた歴史がある。あるいは、そのブラインドから光が斜めに差し込んでいる様子を、かっこいいなと思って撮るとします。そうやって、いつも光を探し、撮るわけです。で、そのセンスが問われる。そうやって、ハンティング、シューティングしてくる人たちがたくさんいるんです。ウィリアム・エグルストンなんてもう完全に、アメリカ南部独特のアンビエントライトを撮っているんですね。僕は若いときによく広告写真家の人がわざわざハワイに写真を撮りに行って、それまでは「東京で撮りゃいいじゃん」と思っていたけど、やっ

ぱり包囲光配列は場所によって違う（笑）。でも、僕は、カメラ・オブスクラの作品において、もしかしたら、包囲光配列を選びとることを放棄したのかな、とも思うんですね。

佐々木 包囲光の選択を放棄する？。どういうことですか。

ホンマ 部屋をカメラ・オブスクラにする場合、僕は待っているだけ。小さな穴から光が入って来て部屋全体に画像が浮き上がるその一部分を画像にするだけです。逆に言うと、探せない。条件を決めたら、そこに入ってくる光ってというのは決まっている。それを受け入れるっていう意味での「即興」です、僕にとっては。

佐々木 自然光の中で、「ここがいいな」と思ったら、そこを撮る。それにたいして、部屋をカメラ・オブスクラにした場合は、部屋がある場所や窓の配置で、光の配列が決まるから、撮るべき光はそこにできている？

ホンマ もちろん、部屋中に充満した映像のうちで、どこにフィルムを貼るかを選択するのは僕なのですが、もうひとつ、重要な技術的問題が関わっています。フィルムを貼るときは、穴を塞ぎ、完全に真っ暗にしなければいけない。だから、像が部屋に映し出されているときに、よし、ここにフィルムを貼ろうと思っても、ちょっとズレちゃったりするんです。それで、

穴が1ミリならば、30分から1時間にわたって露光をすると、途中で日が翳ったりとか、十分な光が当たるかどうかは分からない。だから現像して上がってくるまで、どういうふうにできるのか分からないことが多い。だから焼き物みたいな感じですよ。かたちを作って釜に入れるけれど、出てくるまで完成した状態が分からないような。

佐々木 焼かれるのはフィルムですか。ピンホールから来る光で焼くってこと？

ホンマ いや、燃焼は現像ですね。

佐々木 じゃあピンホールから来る光は着火か。

ホンマ そうです。





佐々木 『ホンマタカシの換骨奪胎』（新潮社）の1章に、ホンマさんは自分のエピソードを書いていますね。コンセプトチュアルアートの山中信夫さんの方法を試したときの話です。

ホンマ 寝た話ですね。

佐々木 そう、「真暗闇の部屋の中に入ると最初は全く見えません。1ミリの穴を見れば光が差し込んでいるのは分かる。でもいくら反対側の壁を見ても像は見えない。それがだいたい5分をこえるとボンヤリなにかある感じが見えてきて、7分を過ぎるとマンションのスカイラインと給水筒が倒立像で段々見えてきます」。このあたりまで見てから、ホンマさんはカメラ・オブスクラの中で寝てしまった。そして「気がつくと通学の子供達の声で目が覚めました。もう朝か……あれ？　ここどこだ？　真暗闇なので当たり前なのですが、朝なのに暗い。そっか、ピンホール・ルームだったと思い出した瞬間、ハッとしました。ピンホールの穴から光の束が対面の壁に向かって射し、向かいのマンションとその屋上の給水塔の倒立像が今までになくクッキリと見えるのです。それは山中さんが言うように本当に写真というよりプロジェクターでの動く映像のようにアリアリと見えました」と、ここは面白かった。ところで、ホンマさんがカメラ・オブスクラを始めたのはいつ頃ですか？

ホンマ それはちょうど10年くらい前ですかね。もちろん、この現

象があることは知っていました。試してみたら、これは現代写真の一手法として使えるんじゃないかと思って、そのあとにも続けたんです。あと、僕が、カメラ・オブスクラを続けているのには、建築的な理由があります。たとえば、そのへんのマンホールの蓋には、穴が開いています。そして、その中には水がある。僕らは見ていませんが、その水には、空の雲がずっと映っている。そんなふうに、この部屋は、ずっとこの風景を見ている、ということに面白さを感じたんです。だから、建築の写真が多い。「建築で建築を撮る」、「建築で都市を撮る」という〈THE NARCISSISTIC CITY〉のコンセプトを書いています。丹下健三の有名な建築を、ものすごい凡庸なビジネスホテルの部屋をカメラにして建築作品を撮る、というように、建築的なコンセプトが途中から大きくなっていったんですよね。もうひとつ、デイビッド・ホックニーが『Secret Knowledge』（邦訳は『秘密の知識—巨匠も用いた知られざる技術の解明』青幻舎）という重要な本を出したんですけど、いかに画家がカメラ・オブスクラの手法を使って描いていたかっていうことをホックニーが明かしています。フェルメール以外にも、いろんな人がそうしていたと書いていて、これも、カメラ・オブスクラをはじめる契機になりました。

佐々木 カメラ・オブスクラをはじめる前に、マンホールの下を流れる水に雲が映っている感覚はあった？

ホンマ それはいいですね。けれど、僕は写真を撮始めたときから、被写体となる人の顔の前にぐいっとカメラを向けてハンター

のようにポートレートを撮ることには最初から抵抗があった。だから僕は、今でも、三脚を立てて、箱みたいなカメラを立てて静かに撮ります。カメラ・オブスクラはその延長線上だといえます。

佐々木 アンビエントライトは、ギブソンの本で何度も読んだ光だけでも、カメラ・オブスクラの中のアンビエントライトの話を聞いて、この光の実際の感じがわかった気がした。ホンマさんの知っているアンビエントライトを僕は知らないから、悔しいです。なんだか先を越されたというのか・・・(笑)。

ホンマ ぜひ今度やりましょう。僕は、東大の建築学科でも今年5年目かな。3回の集中講義をやっているのですが、毎回、工学部の講義室をみんなで暗くして部屋に映すことをしている。それをみんなとても面白がってくれます。自分たちで暗くするっていうのも結構いいですよ。

佐々木 大きなことをはじめたと、ホンマさんは思ってないようだけでも、すごいこと始めたんじゃないかな？ これからのホンマ作品がどうなっていくか、ますます興味がある。同じこと繰り返して洗練していくっていうより、扱う視覚がどんどん広がっている。どこかの部屋を買って、みんなに公開するとか。場所的な展開もあるのかな？

ホンマ たとえば、富士山が見える部屋をカメラ・オブスクラにして、晴れていたら見えるけど曇ってたら見えない、けれど、一方ではそれを写真にして、晴れていたらここに写ってるんですよってことをみんなで見るとか、そういう作法もあるだろうと思っています。あとカメラ・オブスクラによって映ってくる像が見えるのには、人によって差がある。みんなが同時に見えるわけじゃないんですよ。「え、私はまだ見えない」とかっていう人もいて。

佐々木 そこは面白いね。

ホンマ ちょっと寝て、よく見えたっていうのは、ずっと目つぶっていたわけじゃないですか、で、開けたらよく見えたってところもあると思う。

佐々木 パソコンをやりすぎて眼が疲れて、暗いところでは、よく見えないことがある。でも街で、地下街みたいなところを歩いていると、見えがクリアじゃないなと思いながらも、歩いているとだんだん見えてくることってあるじゃない。その場所の光に慣れるっていうか、場所の光でとりあえずはナビできる感じになる。そういうことを、展示してもいいんだよね。視覚って、そういう意味では、いろいろな展示になりますね。

ホンマ 佐々木さんもよく書かれてますけど、ジェームズ・タレルと

かオラファー・エリアソンとかは完全にそういう方法をやっていますね。あ、あと、葛飾北斎が生きていた江戸時代には、部屋のなかで、そういった現象が見えたらいいですよ。

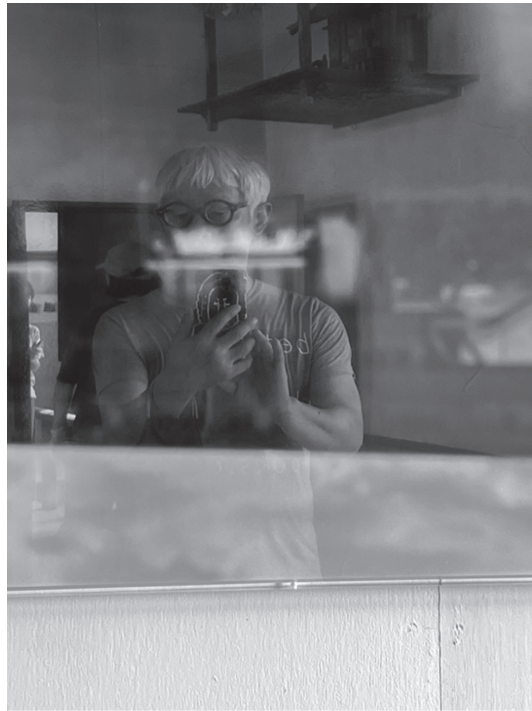
佐々木 江戸時代って、おそらく暗いからね。

ホンマ そう。家の角が暗かったり、木造だから、節穴が開いて、そこから光が入ってきた。実際、北斎は「逆さ富士」という作品を描いてますよね。でも、近代建築の建築家はいかに家のなかに暗いところを作らないか、というデザインだから、その現象を消しちゃったんですね。それもなんか、建築から考えると面白い話だと思っています。江戸時代の人は、ごく普通にカメラ・オブスクラ的な体験をナチュラルにしていた可能性がある。

佐々木 当時は光学の知識は無くても、視覚への疑問は持っていた。だから、今日、ホンマさんが話してるようなことを、北斎もセンシティブに考えていた可能性があるよね。洞窟に動物を描いた1万年前の人が、アンビエントライトを一番知ってた可能性がある。我々の時代がそれを引き継ぐ。ホンマさんのみたいなピクチャーをつくる人がさいわい出てきて、「なんだ、写真ってどこにでもあんじゃん」っていうふうに、みんながわかって、歩いていたら写真じゃんみたいな、そういう感じになるかもしれない。

ホンマ でも、本当にそういうことだと思います。

佐々木 さっき聞いたけど、家にいい光があったみたいな感覚をみんなが持つようになって、べつに写真を撮る時でなくても、その独自のアンビエントライトに気づくことは面白いね。「今晚、何を食べる」って感じで、日常生活と地続きの光についてみんなが話しだすのはいいですね。ギブソンは「ピクチャーの視覚は、環境の視覚より難しい」と言ってますね。光で描いた写真も、手で描いた絵画も、ピクチャーは、面に何らかの処理をした面です。ピクチャーは、常に他の面をコンテキストにしている。だから、ピクチャーの視覚は2重だ。ピクチャーには、描いた景色とキャンバスその自体の面が重なっている。ホンマさんは「最新の写真家の作品に見る画像の知覚における二重性」(生態心理学研究2023, vol.15, No.1, 97-108 <https://doi.org/10.24807/jep.15.1.97>)という論文を学会誌に書きましたね。そこでは写真の二重性について、たくさんの事例を紹介していたけど、はじめて見るものばかりだった。例えば、ホンマさんがスペインの海浴いの街で見つけた銅像に付いていた写真のキャプション。保護するガラスボックスの表面が結露で曇って、意図なしに多重になった視覚だった (b43)。今日はいろいろ伺って、「即興」を撮った暗室と、一枚の写真の二重性が同じことだとわかった。ホンマさんが一つの面から部屋まで、どこでも視覚の意味を探していることに希望を見た思いです。



©Takashi Homma

ギブソンに関わる議論として「単眼視」に加えてもうひとつ、今回のワークショップで受講生と輪読をしながら話したことがあった。それが、画像の知覚における二重性の問題である。

まず、背景を整理しておきたい。長いこと写真制作、写真教育の現場では、画像の面のテクスチャーとそれを縁取る額装が真剣に検討されることはなかった。どちらかというむしろ、そこを問題にすることは不純とされてきた（特に日本の写真教育現場では）。

なぜなら、写真家たるもの、その画像自体の中に何がどう映っているのか？ で勝負するべきであり、それしか問われることなかったからである。筆者はそのような写真を批判を込めて「純粋な写真」と呼んだことがある。

日本ではもともと、写真は印刷されるものという意識も大きかったのかもしれない。写真家の最終表現形体が印刷された写真集だった。

どう展示するのか？ という教育は少なくとも筆者が美大に通った1980年代にはなかった。しかし90年代以降、写真は現代美術の一部になり、美術館、ギャラリーで展示される機会が増えた。

もちろん、それ以前からギャラリーの展示はあった。しかしそれはあくまで「純粋な写真」であり、どう額装されようが、サイズをどのくらいにするのかも、それほど検討されなかった。それが真剣に検討されるようになったのは、90年代のドイツ、デュッセルドルフのベッヒャー

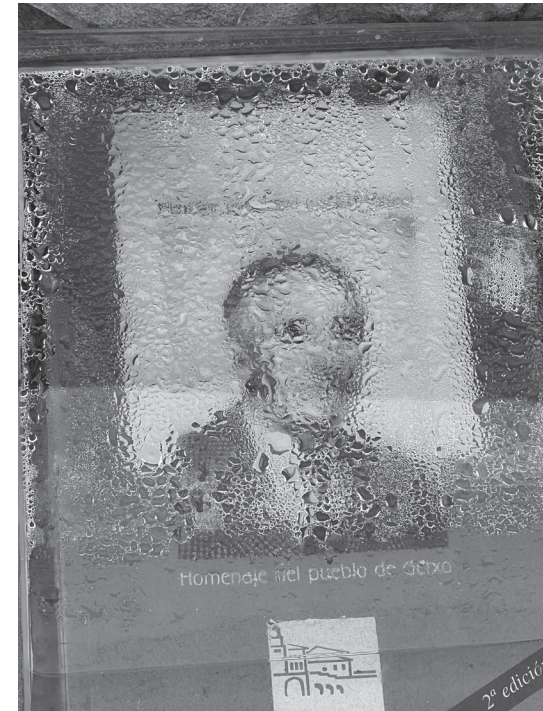
夫妻の教え子たちがいわゆる「ピックピクチャー」を展示し始めたことが大きな契機になったのは間違いないだろう。

彼らは完全に写真を現代美術として捉えていた（そのころ日本では、まだ、これは写真なのか？ 美術なのか？ というレベルの議論をしていた）。

トーマス・ルフのピックピクチャーを鑑賞者が見るとき、（それ以前は自分よりかなり小さいプリントを安心して鑑賞できた）鑑賞者は初めて、ある種の不安を感じる、没入する＝absorbed という体験をしたのだ（現在のVRの没入に比べれば、だいぶプリミティブだとしても）。そしてそのとき初めて、その展示を鑑賞者がどう見るのか？ という問題も浮き上がってくる。写真は現代美術になることによって、はじめて展示、インスタレーションが真剣に検討されるようになる。わずか30年くらい前のことである。

What do you see?

いったい、鑑賞者は何を見ているのだろうか？ むろん写真、写っている画像そのものを見ているには違いない。と同時に、鑑賞者はその写真が縁取られた額装を見て、ガラス表面のテクスチャー、そして、自分自身が映っている、その反射を見ている。



©Takashi Homma

画像に表現された、面としての配置のもつ不変項の他に、同時に、画像の面そのものとしての不変項があるのである。その面は漆喰の壁であり、画布であり、パネル、スクリーン、そして紙であったりする。画像表面を被うガラス、その肌理、縁取り、額縁などは光の配列を作り、そしてそれらは知覚される。そこに表れている情報は二重のものである。画像は光景でもあり面でもあり、そして一見矛盾しているようだが、光景は面の背後にある。この二重性が「あなたは何を見ているのか」という問いに対し観察者が自信を持って答えられない理由なのである。[…] 画像は、それ自体として面であり、しかも他の何かについての情報を表示しているものである。画像を見る者は、これは1つのパラドックスなのだが、それら2つの面とも見ないわけにはゆかない。というのは、2つの視覚的経験 (awareness) は異なるものだからである。我々は画像の面と画像のなかの面とを区別する。(JJ ギブソン『生態学的視覚論』サイエンス社、1979年、P.210)

ギブソンの言う、こうした画像の知覚の二重性は、極めて当たり前のことであって、実際に展示された絵画でも写真でも、鑑賞者は誰でも、それに気がついている。しかしそのことはないものとして長い間、制作者は制作し、鑑賞者は鑑賞してきたのである。

しかし、2000年代に入ってから、写真を現代美術として考えている人達が、意識的かどうかは特定できないが、画像の知覚の二重性について問題にし始め、むしろそれを逆手にとって作品を作り出しているように見える。しかしまだまだその数は全体から見れば少ないし、これらの作品群に対しての名称も特になく、せいぜい「立体化する写真」でしかない。しかし長いあいだ、画像の中だけしか問題にしてこなかったのに、対し、知覚の二重性を意識し始めたのは、明らかに大きな飛躍だと思う。

以上は、ホンマタカシの『生態心理学研究』Vol.15、2023年
への寄稿をもとに再編集した。
初出：https://www.jstage.jst.go.jp/article/jep/15/1/15_97/_pdf/char/ja

「即興 ホンマタカシ」展
連続ワークショップ記録集

執筆
ホンマタカシ

対談
佐々木正人

受講者
赤城さくら
キムロウン

木場龍門
シャヒロヤス

猫本泉
中西鈴

濱田祐史
マンショウ

ワークショップ協力
ウェスティンホテル東京

編集
大和佳克
東京都写真美術館

デザイン
小池アイ子

発行
公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都写真美術館

〒 153-0062
東京都目黒区三田 1-13-3 恵比寿ガーデンプレイス内
電話 03-3280-0099 (代表)
www.topmuseum.jp

2024 年 3 月 31 日初版発行

©2024 東京都写真美術館
本書の無断転写、転載、複製を禁じます。

TOP MUSEUM

中にあふ

「人の風景」という言葉と風景を遠くから見る、
冷たい空気が流れる、
風景を感ぜたという感じ、そこから風景に
一歩近づき、冷たい意味合いは風景が移し、
風景を捉えた。それは風景から遠いもの、風景を
風景の両方を関係とみたというところ、アース
な風景を感じているのではなく、同時に風景の目撃者
としての風景の矛盾について、「風景」という言葉
の中心がささげられていた。「風景」という言葉は
わかっている。

風景と景色が自分の中ではまだ一緒に
存在していると思う。
自然体で本人が、その時、来た空気がおおい、
周りに加えて目で見た対象、すべてを捉えたもの
が風景という感じがする。
しかし、定点カメラなど、機械を使えば
そこに人がいなくなると風景は写真にとれるのか
など思ったが、それが風景と呼ぶものなのか
分からないなと思った。

「反映」に喩えられます。景〜遠景、
個人的な感覚では、中〜遠景の距離性
ことです。
見る人がどの程度想像ができる

TOP MUSEUM